Historia de la literatura argentina

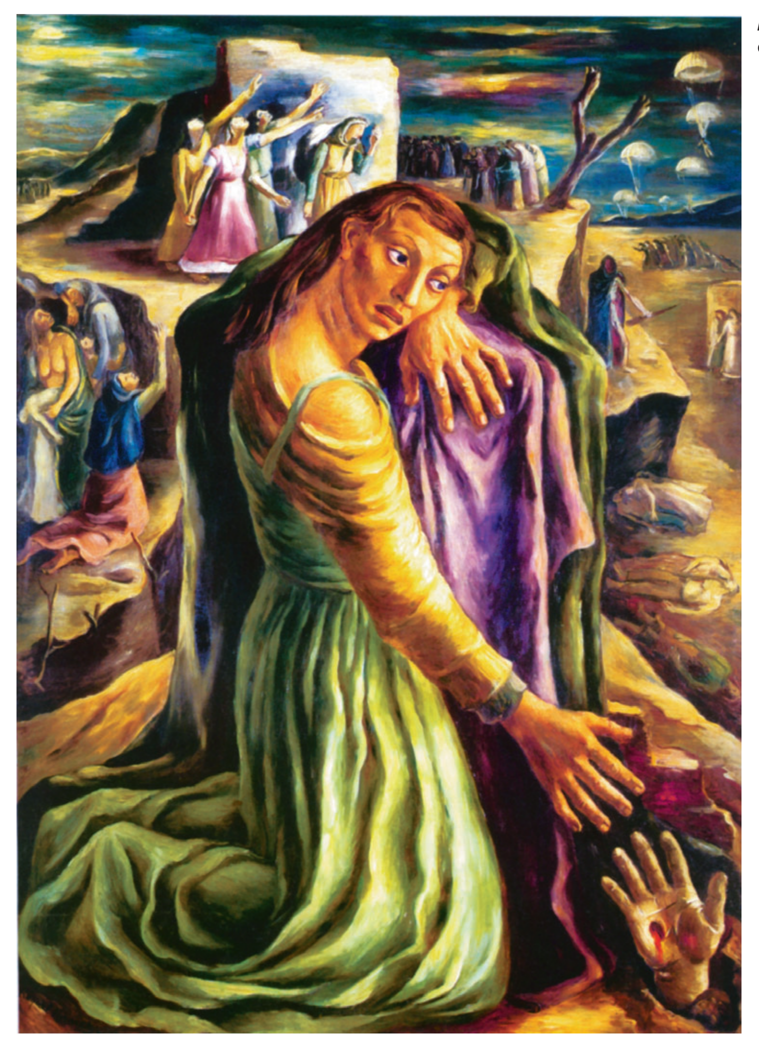
42 El Teatro del Pueblo

Leónidas Barletta
Roberto Arlt



Colegio Nacional de Buenos Aires

Página/12



Éxodo (1940), pintura
de Raquel Forner

Dirección general de colecciones de historia
de Página/12: Profesora Aurora Ravina

Departamento de Castellano y Literatura
Colegio Nacional de Buenos Aires
Universidad de Buenos Aires
Directora: Profesora Silvina Marsimian
Redactoras:
Profesora Paula Croci
Profesora María Inés González
Profesora Silvina Marsimian
Profesora Sylvia Nogueira

Auxiliares de investigación:
Profesores Karin Grammatico y Sergio Galiana
Ariel G. Gurevich
Consultas y comentarios: *literatura@cnba.uba.ar*

ISBN Tomo II: 987-503-413-4
ISBN de la obra completa: 987-503-390-1

Ilustración aparecida
en la revista *Martín Fierro,*
a propósito de la obra
de Leónidas Barletta

El Teatro del Pueblo

Al servicio del pueblo

La calle Corrientes, cuyo ensanchamiento en la década del '30 mostró a la ciudad en plena expansión, constituyó además el símbolo del espíritu porteño, tal como Arlt la retratara en sus *Aguafuertes*: "La verdadera calle Corrientes comienza para nosotros en Callao y termina en Esmeralda. Es el cogollo porteño, el corazón de la urbe. La verdadera calle. La calle en la que sueñan los porteños que se encuentran en provincias. La calle que arranca un suspiro en los desterrados de la ciudad. (...) La calle que es linda de recorrer de punta a punta porque es calle de vagancia, de atorrantismo, de olvido, de alegría, de placer.". Sede de librerías y confiterías –por las que se transitaba incansablemente– y principal arteria del espectáculo teatral de Buenos Aires, dio el nombre a la sección que el periodista y crítico Edmundo Guibourg tuvo en el popular *Crítica* desde junio de 1933. Sin embargo, autores, intérpretes, directores y obras que circularon por las salas de la calle Corrientes, al avanzar los años '20, acusan la mediocridad en la que generalmente se cae cuando el interés se pone solamente en la cuestión comercial. La reacción no se hizo esperar: la renovación de la escena "nacional" –que previamente habían encarado Discépolo, Deffilipis Novoa y Eichelbaum– estuvo a cargo de cooperativas que, en temporadas breves, ofrecieron espectáculos de jerarquía. Estos, junto a Antonio Cunill Cabanellas (1894-1969) –actor catalán, profesor de literatura castellana, que se naturaliza argentino– y con la dirección general de Augusto Guibourg forman, en el Teatro de la Comedia, la Compañía Argentina del Núcleo de Escritores y Actores (N.E.A.), con Iris Marga, Luisa y Paquita Vehil, Guillermo Battaglia, Homero Cárpena y Francisco Petrone, entre otros actores. El grupo se desintegra pero al poco tiempo algunos se vuelven a reunir para fundar la primera Comedia Nacional Argentina. Su mentor, Cunill Cabanellas, asume en 1936 la dirección artística del Teatro Nacional Cervantes. Su gestión hasta 1940 lleva al primer elenco oficial a una alta cumbre en la interpretación de obras clásicas y modernas del teatro universal y de autores argentinos reconocidos y noveles. Además creó el Instituto Nacional de Estudios del Teatro, el primer Museo del Teatro Nacional y una importante biblioteca especializada. En la publicación universitaria "Función social del Teatro", Cunill Cabanellas explica que "el teatro en la Argentina debe ser tratado como cosa nacional" pero señala que la intervención del Estado –para el desarrollo de esta actividad cultural que enaltece a la sociedad– no implica controlar al público, al actor y al autor: "El Teatro tiene ganada, por su categoría, la independencia que conserva, para bien de todos, la Universidad". Por otra parte, el teatro "no debe estar radicado solo en la capital de la República. Las provincias deben participar de una manera activa y perentoria, disponiendo edificios adecuados, llevando a los centros de estudios la preocupación por el teatro" que es "un mundo heliolítico en donde el hombre nuestro debe concentrar las existencias nacionales y acumular la vitalidad del espacio argentino". A comienzos de los años '30, en Corrientes al 400, Leónidas Barletta –con una campana en la mano que hace sonar para atraer a la gente que pasa–, bajo un cartel que reza: "Teatro del Pueblo. Avanzar sin prisa y sin pausa, como la estrella", es el otro artífice de un teatro en que se trabaja "minuto a minuto, edificando una vasta organización cuya finalidad es hacer arte dramático, teatro verdadero, sin concesiones a la superficialidad de cada uno, a la pereza de sentir y de pensar que nos florece en este Buenos Aires tan lleno de bocinazos y de gente apurada". Consagrados al teatro, sin ayuda oficial ni privada, guardaron sus ganancias en cooperativa y las distribuyeron equitativamente; privilegiaron además en un 70% a los autores argentinos en su repertorio. Su máxima aspiración fue estar al servicio del arte y cimentar para las masas un "teatro distinto" que las educara.

Dibujo de Caballé, aparecido en *Caras y Caretas,* que ilustra la transformación en avenida de la calle Corrientes





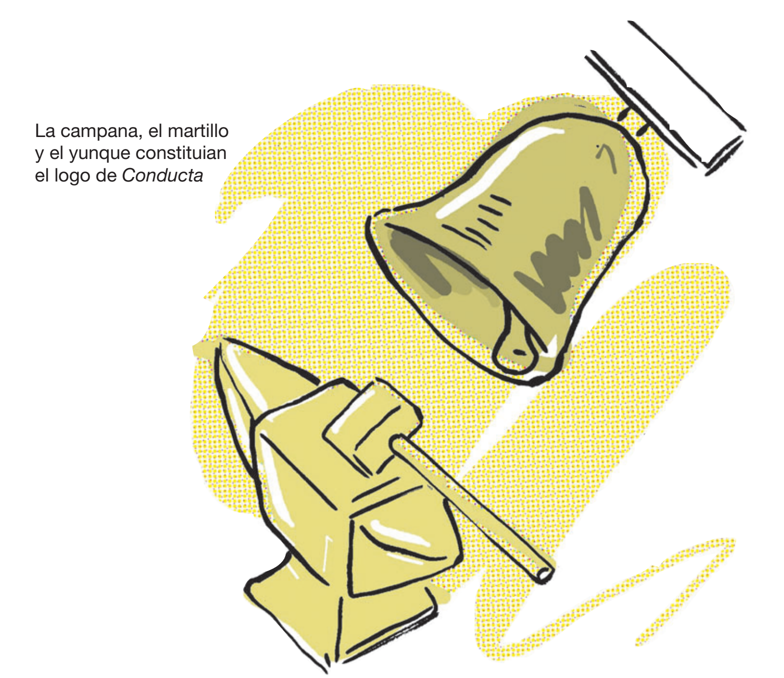
Leónidas Barletta en una xilografía de Víctor L. Rebuffo

"La elevación espiritual de nuestro pueblo"

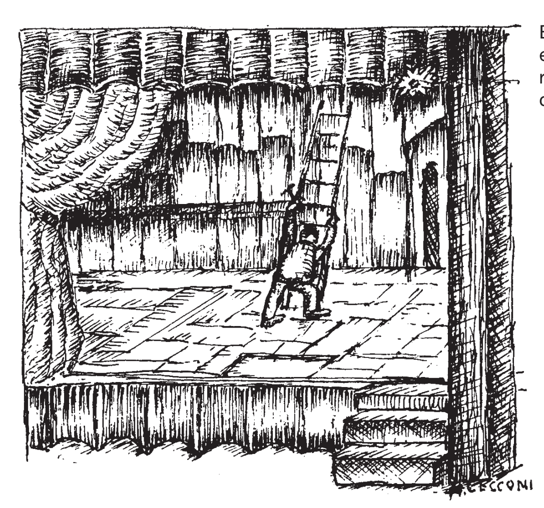
Desde la década del '20, artistas que ansiaban un teatro independiente de las exigencias de las boleterías ensayaron sus primeros esfuerzos en agrupaciones pioneras –como Teatro Experimental Argentino (T.E.A.), Teatro Libre, El Tábano o La Mosca Blanca–, pero de vida tan efímera que se les dificultaba enormemente desarrollar proyectos de alto impacto en la escena nacional. Con todas ellas se relacionó Leónidas Barletta, *alma mater* del Teatro del Pueblo. Lo fundó a fines de 1930 acompañado por entusiastas escritores, actores, músicos y artistas plásticos que aportaban la experiencia que habían acumulado en aquellas entidades; lo dirigió hasta su muerte con un empeño tan tesonero que superó el destino de fugacidad que había sofocado a sus predecesores. Teatro del Pueblo dio sus primeras funciones en cines barriales hasta que logró alquilar la sala de la Asociación Wagneriana (Florida 936), donde se redactó, el 20 de marzo de 1931, el acta fundacional. La firmaban Barletta –establecido por los demás miembros de la agrupación como el director–, Pascual Naccarati, Hugo D'Evieri –dos actores ya profesionales que habían incursionado en el teatro experimental–, José Veneziani, Joaquín Pérez Fernández –provenientes de El Tábano–, y la actriz Amelia Díaz de Korn, que había trabajado en las presentaciones iniciales hechas en cines. En el acta, los firmantes declaraban sus metas, entre las que se destacan las de "realizar experiencias de teatro moderno para salvar el envilecido arte teatral y llevar a las masas el arte en general, con el objeto de propender a la elevación espiritual de nuestro pueblo.". Registraron allí mismo la orientación que al grupo quería imprimirle el director: "propone que no se acepten obras de autores que hayan estrenado en el teatro oficial, ni actores profesionales; propone que el ciclo de experimentaciones sea realizado exclusivamente con obras de argentinos (...), evitar en lo posible la gloria individual cuando la haya; que no exista la ambición de lucrar...". Anunciaban, además, su intención de "fundar la revista *Metrópolis*, órgano oficial del Teatro del Pueblo". No solo se esperaba que accediera al teatro el proletariado, sino también despabilar a las audiencias del comercial y familiarizarlas con el drama clásico y contemporáneo. Por esto, el escenario del Teatro del Pueblo cobijó tanto obras del griego Sófocles como del estadounidense Eugéne O'Neill, pasando por las del latino Plauto, las del inglés Shakespeare o el ruso Nicolás Evreínov. Ese tesoro universal dejaba de ser patrimonio exclusivo de profesores o de una élite culta. El Teatro del Pueblo se conectaba así con propuestas dramáticas extranjeras. En 1898, Stanislawski y Nemérovich Danchenko habían fundado el Teatro de Arte de Moscú, cuyo sistema de actuación apuntaba a la representación realista de los personajes; Romain Rolland publicó en París en 1903 *Le Théâtre du peu-*



El primer elenco de la Comedia Nacional Argentina. En el centro, sentado, su mentor y director, Antonio Cunill Cabanellas, 1936


La campana, el martillo y el yunque constituian el logo de *Conducta*

ple, que sugería el teatro como vía de "elevación" del proletariado, en función de lo cual analizaba temas de las obras representadas y cuestiones como la arquitectura de las salas; Jacques Copeau, en búsqueda de un público de obreros y campesinos abrió en 1913 la sala Vieux Colombier, donde formó un grupo que quería alejarse de estrellatos, escenarios lujosos y tramoyas complicadas; el teatro de agitación que combatía el drama burgués en Rusia se desarrolló también con intensidad en Alemania, donde Erwin Piscator y Bertolt Brecht desplegaron el drama didáctico de contenido político. Poco después de su fundación, el Teatro del Pueblo tuvo un local propio en Corrientes 465, con capacidad para 120 espectadores. La sala solía colmarse de público, que llenaba también los pasillos, adonde los artistas invitaban a los transeúntes antes de las funciones. Allí empezaron a publicar *Metrópolis*, que alcanzó los quince números y se constituyó en el primer medio de difusión y defensa del Teatro del Pueblo; allí Arlt estrenó *Trescientos millones*. La agrupación, que no había dejado de salir del edificio teatral para continuar llevando sus espectáculos a plazas en barrios diversos, en 1935 se trasladó a un local más amplio, ubicado en Carlos Pellegrini 340. Los 600 espectadores que podía recibir la nueva sala vieron allí el estreno de *Saverio el cruel* de Arlt y empezaron a participar del "teatro polémico": los viernes, a las 19, después de haber visto una representación –generalmente de una obra de un acto–, el público discutía aspectos de ella, dirigido desde el escenario por Barletta. Aunque la palabra de amigos de los artistas o de gente especializada hubiera podido amedrentar al principio al público más general, la práctica del "teatro polémico" buscaba más bien desarrollar (y conocer) opiniones y juicios del "nuevo" público, del proletariado que se pretendía fuera la presencia mayoritaria en la platea. Desalojado en 1937 de Carlos Pellegrini, el Teatro del Pueblo se instaló provisoriamente en un patio de Corrientes 1741, donde el escenario lo constituyó una carreta, que fue el espacio ficcional para entremeses de Cervantes y una puesta de *Juan Moreira*. Dos meses después, la Municipalidad de Buenos Aires concedió al Teatro del Pueblo el usufructo del local del antiguo Teatro Nuevo (donde hoy se ubica el Teatro General San Martín). Era la primera vez que los artistas del teatro independiente accedían a un edificio teatral propiamente dicho, con camarines y sótano para utilería. Contaron entonces además con la posibilidad de tener audiencias de 1250 espectadores y de experimentar con un escenario giratorio. Como el público, la compañía también venía en expansión con la incorporación de actores dispuestos a aprender la disciplina de Barletta. En el nuevo edificio, además de continuar con sus puestas de autores argentinos y extranjeros, el grupo organizó cursos, conferencias, conciertos, exposiciones y, en 1938, una muestra de diversos teatros independientes; inició allí la publicación de *Conducta*, segunda revista de Teatro del Pueblo. La fama de la agrupación ya había traspasado fronteras internas y externas del país. Ir a su teatro se imponía como experiencia ineludible para los visitantes de Buenos Aires. Organizaciones esforzadas del interior tomaban el nombre de Teatro del Pueblo y emulaban su proyecto en las provincias, desde el de La Plata, donde se proponían "llevar el teatro a las barriadas obreras de Berisso, Los Hornos y Ensenada" hasta el de Tucumán, que contó con el apoyo del público y la prensa local. Personalidades extranjeras se acercaron al de Barletta y lo alababan en el exterior. Según cuenta José Marial, especialista en estudios teatrales y entusiasta de Teatro del Pueblo, un ejemplo de esos elogios lo protagonizó John Erskine, educador y escritor estadounidense. Impulsado por Carlos Muzio, de *El Mundo*, el profesor presenció el trabajo de bambalinas, encuentros del teatro polémico, ensayos. De regreso a su país, publicó en diarios descripciones del Teatro del Pueblo señalándolo como institución que debía ser imitada: destacaba el bajo costo de sus entradas (entre 20 y 30 centavos, cuando el de los teatros comerciales oscilaba entre 2,50 y 3 pesos); la



El incendio que sufrió el Teatro del Pueblo en 1950 llevó al artista Mario Cecconi a realizar este dibujo con la intención de contribuir a su reconstrucción

remuneración casi nula de los actores, que trabajaban además como decoradores, utileros, modistos; el desempeño como actores de dramaturgos y pintores; las tareas de limpieza realizadas por los artistas mismos. El docente extranjero veía en todo ello la educación impartida por Barletta a la compañía; lo reconocía también como maestro del público hasta en los entreactos: para que el tiempo de estos no se perdiera en encuentros sociales vanos para el director, las galerías del teatro exponían libros, fotografías, pinturas, que se ofrecían a la venta. Se podría decir que Barletta dirigía también a los autores para asegurar la comunicación de ideas al público, discutidas en escena por los personajes. Con su proyecto teatral, Barletta por un lado aseguraba cierta continuidad a dramaturgos dedicados al arte independiente; por otro, apostaba a un teatro que se renovara al "elevar" la calidad de los textos dramáticos, para lo cual apelaba a escritores de literatura. El movimiento de teatro independiente que generó el Teatro del Pueblo fue espacio de aprendizaje y práctica de la escritura dramática. Ricardo Passano fundó La Máscara, cuyo primer lema fue "El teatro no es un templo, es un taller"; fue miembro activo de la entidad teatral Renovación, que sostuvo una huelga contra empresarios, y de Teatro Proletario. Él formó a Pablo Palant (1914-1975), quien obtuvo con *Jan es antisemita* el primer premio del Concurso organizado por el Teatro Juan B. Justo en 1939. Este teatro también cobijó a Aurelio Ferretti (1907-1963), quien con *La multitud* obtiene Mención Especial de la Comisión Nacional de Cultura en 1937. Estos autores alimentaban su escritura con su trabajo como actores o directores de escena. Barletta, por su lado, empezó por adaptar fragmentos de textos literarios para el Teatro del Pueblo ("El humillado", de *Los siete locos*) y después inducía a narradores, ensayistas y poetas –Arlt, Mariani, Martínez Estrada, González Lanuza, Yunque, Olivari, Castelnuovo, R. González Tuñón, entre otros– a producir textos para el teatro experimental. El trabajo sobre aspectos ligados a la representación no fue descuidado por los teatros independientes, que contaron con el aporte de escenógrafos como Saulo Benavente y Gastón Bre-

yer: los escenarios pasaban de "ambientar" las acciones a ser parte de ellas; se buscaba la unidad del teatro como obra de arte, unidad que superara las polémicas sobre cuál de las partes que se sumaban en los espectáculos (el texto, la actuación, el elemento plástico) debía privar. La férrea dirección de Barletta en el Teatro del Pueblo queda de alguna manera atestiguada en *Manual del actor* (1961) y *Manual del director* (1969), que ponen en evidencia la preponderancia del texto dramático en su estética teatral y el rol central que le asignaba al director como orientador ideológico de todo lo que sucede en el escenario. Otros documentos registran que llegaba a imponer reescrituras a los dramaturgos para que ajustasen sus textos a los propósitos didácticos de la entidad, de modo tal que las obras explicaran ideas reformistas de manera clara y evidente. Sus lineamientos provocaron, además, deserciones de artistas que eran baluartes del proyecto y que, fuera de él, no lograron sostener la actividad de manera significativa. Un numeroso grupo se apartó en bloque del Teatro del Pueblo en 1942; en 1943 la entidad fue desalojada otra vez y tuvo que establecerse en un sótano con espacio solamente para 200 localidades en Av. Roque Sáenz Peña 943, donde perduró más allá del fallecimiento de su fundador.

La "rebeldía" del teatro independiente, que quiso liberarse del circuito comercial y de las manipulaciones de los capocómicos, dio impulso a la escena nacional con la formación de compañías que, empeñadas en el trabajo y el estudio, difundieron obras dramáticas de la literatura universal y promovieron a autores argentinos de fecunda trayectoria.

Los ignorados

SYLVIA NOGUEIRA

La repercusión inicial del proyecto del Teatro del Pueblo puede rastrearse en diarios, revistas y testimonios de época que comentaban las funciones de la entidad. En el nº 2 de *Conducta*, en 1938, Barletta hizo un balance de siete años de actividad de Teatro del Pueblo, en el que incluía su evaluación sobre la actitud de los medios gráficos hacia la agrupación: “Excepto algunos artículos reticentes, pero serios, de los diarios principales, el resto de la prensa nos agravió y humilló cotidianamente.”. Con frecuencia la humillación consistía en ignorarlos: los cronistas asistían más bien al teatro comercial. *Metrópolis* y *Conducta* constituían el espacio para compensar esos silencios: allí se estudiaba más extensamente la obra del Teatro, se promovía la polémica sobre sus dramaturgos, se denunciaban las acciones del “enemigo”, el teatro con fines de lucro. Cuando este era desventajosamente comparado con el teatro de arte en los grandes diarios, las empresas periodísticas desplazaban de sus puestos a los cronistas, como le sucedió a Arlt por sus *Aguafuertes teatrales*. Incluso en los que relativamente apoyaron a la entidad, las notas sobre estrenos eran breves y sugerían incomprensión de experimentaciones vanguardistas como las de la dramaturgia arltiana, resistidas a veces también por el mismo Barletta, que privilegiaba el contenido social de las obras. Los seguimientos más sostenidos de los espectáculos de Teatro del Pueblo y los elogios más rotundos aparecieron en publicaciones de asociaciones culturales o políticas. Un caso es el de la agrupación “claridad” (con minúscula en señal de resistencia a la cultura establecida), que asistía con regularidad a las funciones del Teatro del Pueblo e intimaba con sus miembros en bares de la avenida Corrientes. Para el primer número de *fibra*, periódico de “claridad”, Luis Ordaz escribió un artículo titulado “Arte y voluntad” sobre el teatro de Barletta: la adhesión a esa clase de arte quedaba explícita. Del público que participaba del “teatro polémico” los viernes, surgieron grupos vinculados al espectáculo que, en algunos casos, llegaron a producir publicaciones, como lo hizo Teatro Club, instalado en Corrientes 1752. Aunque efímeros, sus periódicos estaban atentos al teatro experimental e hicieron su aporte para transformar el ambiente de recepción teatral de la época. El reconocimiento del público que no contaba con órganos de difusión para proclamar su evaluación de Teatro del Pueblo se conserva en relatos como los de José Marial: “Es verdad que muchas veces, en un principio, hubo que salir a la puerta a llamar a los transeúntes, anunciando sin megáfonos, a plena voz, las puestas en escena, viéndosele en estos menesteres al propio director. Y el llamado no tardaba en encontrar respuesta. La salita [de Corrientes 465] se iba llenando. (...) ¡qué silencio expectante, qué misteriosa emoción se adueñaba de aquel público compuesto por estudiantes, obreros, profesionales, escritores, artistas de las más distintas disciplinas, apenas se corría la cortina negra del minúsculo retablo...!”. En la plaza San Martín y en la de Congreso, el Teatro del Pueblo atraía a numerosos espectadores con sus funciones de entrada libre. A veces, como cuando tomaba del brazo a los que pasaban y los hacía entrar gratis al teatro si le objetaban el precio de la entrada o desestimaba la necesidad de profesionalización de la gente de teatro que la crítica especializada y algunos de sus actores le señalaban, Barletta habrá realizado su proyecto compulsivamente. Pero su ideal artístico logró concretar una propuesta de regeneración del teatro porteño y reproducirse en agrupaciones independientes del interior del país.



El Teatro del Pueblo

La fama de un torero

SILVINA MARSIMIAN

Entre octubre de 1933 y marzo de 1934, Federico García Lorca visita la Argentina, invitado por la Asociación Amigos del Arte, para dictar unas conferencias. En el muelle, lo esperan periodistas, fotógrafos, poetas, ministros y "una nube de gente" que son su público. Una exitosa puesta de *Bodas de sangre* con Lola Membrives encabezando el reparto le ha hecho cobrar fama en Montevideo y ahora él podrá asistir a su reposición en Buenos Aires. Ocupa, en esta ciudad, la habitación 704 del Hotel Castelar en Avenida de Mayo, desde cuya ventana puede contemplar esa calle, predilecta de la colectividad española, conocida incluso como "Avenida de los Españoles". Frecuenta además el subsuelo del hotel, en el que están los estudios de Radio Stentor –varias de cuyas emisiones lo tendrán como protagonista– y una confitería que satisfará su inclinación por los dulces. Su sonrisa franca y estentórea, el apasionado acento andaluz, su actitud amistosa y desbordante de entusiasmo, su genialidad glamorosa harán de él el personaje ineludible del espectáculo argentino por entonces. "Aquí en esta enorme ciudad, tengo la fama de un torero" –escribe en una carta a sus padres–. "Hace noches asistí a un estreno en el teatro y el público, cuando me vio, me hizo una ovación y tuve que dar las gracias desde el palco". Repetidamente la prensa lo retrata; en el Tortoni –y otros centros culturales– canta y recita; ofrece conferencias como la difundida "Juego y teoría del duende" –sobre una suerte de capacidad visionaria



Dibujo que realizara Benjamín Palencia para la compañía del teatro universitario *La Barraca,* creada por García Lorca en 1932

del arte– y "Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre", alrededor de las canciones populares, que manifiesta su apego a la tierra natal y a la tradición y sus condiciones para el canto y la música. Pasea a la vista de todos por Corrientes o Florida; buscan relacionarse con él escritores reconocidos: Girondo, Nalé Roxlo, R. González Tuñón, N. Lange, Rojas Paz. Se hace gran amigo de Pablo Neruda; juntos pronuncian el famoso "Discurso al alimón", en honor a Rubén Darío, en el que van trenzando sus intervenciones, como dos toreros hermanos torean al mismo toro con un único capote. Pero sobre todo trae una lección de teatro. "En el teatro hay que dar entrada al público de alpargatas", declara al periodismo. Además, en un entreacto de una función de *La dama boba* dedicada a actores, Lorca señalará en un discurso sus diferencias con el teatro burgués que sólo busca el interés comercial: para él, arte y ganancia debían ser compatibles. No podría aseverarse que Lorca fuera un poeta politizado pero sí un artista comprometido con los desplazados y humillados del sistema social: el gitano, el morisco, el pobre, la mujer. Por eso y como



Boceto de uno de los decorados de *La casa de Bernarda Alba,* realizados por el español Gori Muñoz en 1955

parte de un programa educativo, creó y dirigió en España *La Barraca*, el Teatro Universitario montado en un carro que recorría aldeas y pueblos para revivir y difundir clásicos del teatro español ante un público diverso, constituido por la clase pudiente y la obrera. Lo guiaba la visión "humanizadora" del arte y la convicción de que el teatro debía iluminar sobre la complejidad de las relaciones sociales. De esta manera, Lorca dio voz a unos cuantos personajes que explicitaron aquello que, en su época y en su país, podía ser entendido pero no quería ser escuchado y, sin tapujos, puso en escena cuerpos violentados y conciencias sometidas, lo que, sin duda, alcanzó a perturbar a algunos de sus coterráneos.

Federico García Lorca según el trazo de R. Alberti

Además de acumular recortes de diario que envía prolijamente a sus padres, Lorca gana mucho dinero en Buenos Aires. Victoria Ocampo –que lo ha conocido en Madrid en 1931– le ofrece hacer una edición argentina del *Romancero Gitano*, que apenas aparece en las librerías se agota de inmediato. Sin embargo, para este hombre nacido en Fuentevaqueros, pueblo de la provincia de Granada, la popularidad, el "escandalazo" que produce con su visita, parece ser también una carga: le confiesa al periodista José R. Luna de *Crítica* que la fama, lejos de envanecerlo, le resulta agobiante. Por otra parte, si su "visibilidad" reproduce detractores –para Arturo Cambours Ocampo "es un gordito petulante y charlatán"; para Borges, "un andaluz profesional"–, simultáneamente, el público se abarrota para conseguir entradas de *Bodas de sangre* en el Teatro Avenida –que se pone hasta noviembre y alcanza la centésima representación– y en diciembre la mítica Membrives –aguda empresaria– estrena *La zapatera prodigiosa*, una versión más completa que la ofrecida por Margarita Xirgu en 1930, con asistencia del mismo Lorca en la puesta, música y canciones. Trabaja al mismo tiempo en la adaptación de *La dama boba* de Lope de Vega para la actriz Eva Franco, que se pone en el Teatro de la Comedia y consigue las doscientas representaciones.

Hasta sus últimos días en Buenos Aires son de intensa actividad. Lee escenas de *Yerma* y ofrece un espectáculo de títeres. Emocionado, se despide de una masa de gente en el puerto, donde lo aguarda el *Conte Biancamano* en que embarca. Antes, tiene un último gesto de agradecimiento: entrega a Pablo Neruda y a Armando Villar un regalo "para seguir la fiesta"; estos abren el paquete y, sorprendidos, descubren que contiene una importante suma de dinero. Lorca, por su parte, se dispone a cruzar el Atlántico. De espaldas a la vida, mira hacia adelante: una España dividida lo está esperando.



Tapa del nº 21 de la revista *Conducta,* dedicada a Roberto Arlt y editada por el Teatro del Pueblo en julio-agosto de 1942



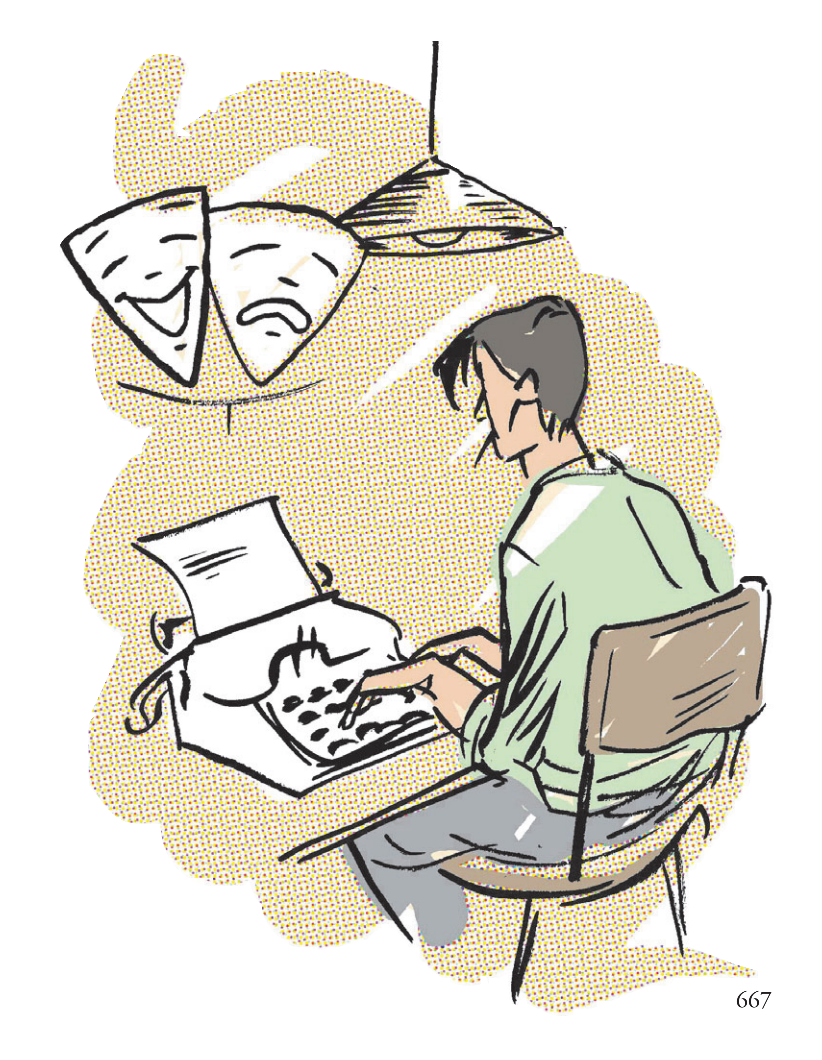
Saverio, el cruel y *La isla desierta*; tapa del ejemplar que Eudeba editó en 1965, dedicado a la obra dramática de Roberto Arlt

Sueños del humillado

En 1930, Barletta, confiado en que la transformación teatral se centraba en optar por nuevos textos dramáticos, adaptó para la escena un capítulo de *Los siete locos* bajo el título de *El humillado*. El experimento dio inicio a la carrera de Arlt como dramaturgo y a un sorpresivo abandono de la novela como soporte de su proyecto de escritura. La crítica ha intentado explicaciones para esta decisión: la escasez de ventas y crítica detractora que tuvo *El amor brujo;* las posibilidades dramáticas que presentaban los tipos urbanos de las *Aguafuertes* o de las crónicas policiales que escribía en *Crítica*. Otra hipótesis apunta a la atracción por el carácter escénico que adquirió en los '30 el militarismo reinante tanto en nuestro país como en Europa: las milicias se desplazan usando las calles como escenario y despliegan coreografías colectivas de alto impacto, simulaciones de un ballet con desplazamientos armónicos, vestuario deslumbrante, consignas corales, música marcial, gestos ampulosos y expresión fisonómica de máscara. Arlt habría entrevisto la potencia del espectáculo para exteriorizar las formas del poder. Como sea, el hecho es que, en 1933, estrena *Trescientos millones*, en el Teatro del Pueblo, donde dará a conocer casi todos sus obras. Las relaciones entre Arlt y Barletta fueron fértiles pero conflictivas. Si bien ambos buscaban un teatro que reemplazara al "prostituido de los capocómicos", el boedista –fiel al realismo y a la explicitación del "mensaje"– se enfrentó a menudo con la estética del drama arltiano, saturado de escenas de ensueño, mezcla de vigilia y estados oníricos y de la ficción dentro de la ficción. El paternalismo de Barletta se extendió del proletariado al escritor, ese hijo dramaturgo al que él había "descubierto" y sobre cuya obra ejerció a menudo la patria potestad. Arlt debió acceder a eliminar actos; a cambiar títulos; a modificar tiempos o espacios dramáticos; a poner en escena sus obras en clave realista. Barletta explicaba al público las zonas de ambigüedad en el significado de los textos, pues creía, con optimismo, que era posible transmitir un mensaje en un estilo directo, tal como se lo había imaginado e interpretado. En 1936, Arlt pretendió liberarse del circuito del teatro independiente y probar suerte en el "profesional" y estrenó *El fabricante de fantasmas* en el Teatro Argentino, con la compañía de Milagros de la Vega; pero la pieza fue un fracaso y el autor retornó a los brazos de Barletta, montando *Saverio el cruel*. Completan su producción dramática *Una prueba de amor (boceto irrepresentable ante personas honestas)* (1937), *La isla desierta* y *Africa* (1938), *La fiesta del hierro* (1940) y *El desierto entra a la ciudad* (1942) –cuya redacción Arlt termina poco antes de morir y que estrenará, en 1952, un grupo del teatro independiente–. Sus personajes reiteran los problemas que ya había desarrollado su novela: son seres mediocres que toman conciencia de su condición; su vida se les manifiesta intolerable y deciden escapar de ella por medio de sus sueños. El conflicto dramático presenta la tensión entre lo real y el deseo y los modos que cada ser encuentra para evadirse de su situación y penetrar en el mundo anhelado. Las fantasías se escenifican mediante códigos como la iluminación, la escenografía o el vestuario, que siguen las propuestas de la vanguardia expresionista. Esta presenta una imagen de las entidades del mundo objetivo, deformada subjetivamente por la mirada pesimista del creador. La denuncia no se hace confiando en que las acciones del drama puedan reflejar los problemas sociales, sino que la atrocidad del mundo se le revela al espectador mediante imágenes monstruosas de esa realidad que él suele ver como "normal". Arlt calificaba su teatro de *farsa dramática*. La etimología de "farsa" –del latín "farcire", "rellenar"– pone en la pista del sentido al que alude el autor. En estas obras, la farsa es la parte sustanciosa con la que se "rellena" la carencia que tiene el personaje. En un marco realista se intercala la farsa, una trama imaginaria puesta en acción por algún personaje. El final vuelve a ser realista y trágico: la carencia no puede ser superada.

Un suceso policial inspiró *Trescientos millones*. En "A modo de explicación", un apartado que precede la obra, Arlt lo da a conocer: "Siendo reportero del diario *Crítica*, (...) tuve que hacer una crónica del suicidio de una sirvienta española, soltera, de veinte años de edad, que se mató arrojándose bajo las ruedas de un tranvía". De esta manera, liga a su teatro con el periodismo e indica que sus personajes "son" los mismos hombres desesperados que habitan la urbe. El impacto de la noticia hace madurar en el cronista una historia imaginaria, hipótesis de la razón del suicidio: "Una pobre muchacha triste que, sentada a la orilla de un baúl, en un cuartucho de paredes encaladas, piensa en un destino sin esperanza". En el "Prólogo", que es la primera escena de la pieza, se cuenta que en una "zona astral" dialogan unos personajes: la reina Bizantina, Rocambole, el Capitán, el Galán, el Hombre Cúbico, "fantasmas que los hombres forjan en sus sueños", que son personajes codificados por la novela sentimental y de aventuras. Lo que los humanos ignoran es que esas entidades, una vez creadas circulan eternas e independientes en el éter y se presentan a otros que las evocan y las usan, acomodándolas a sus propios "delirios". La Sirvienta, en su cuartucho, convoca a los personajes de los 40 tomos del folletín de Ponson du Terrail –que ha leído– y hace que Rocambole, su protagonista, un bandido sentimental, le anuncie que ella ha recibido una herencia de 300 millones. Los sueños cada vez más profusos de la sirvienta desaparecen solo cuando el timbre de la Patrona llama con insistencia para que la atienda y, en la escena final cuando, ante el acoso sexual del "niño" de la casa, decide quitarse la vida. Arlt reflexiona sobre el uso que los humildes hacen de la ficción como vía de escape de su humillación y modo de construcción de universos compensatorios. El juego de autonomía y dependencia entre el ser de carne y hueso y las creaturas que deambulan en la mente de la protagonista tiene, por otra parte, ecos del Pirandello de *Seis personajes en busca de un autor*.

Saverio el cruel pone en juego a dos personajes que, de entrada, parecen opuestos: Susana, una joven burguesa aburrida de su vida estéril, y Saverio, un vendedor de manteca, harto de ser afrentado a diario. En su primera aparición, se lo compone con los recursos del grotesco: un rostro donde conviven la risa y el llanto; una expresión corporal que cosifica o animaliza; un efecto ambiguo de lástima y burla en el espectador: "Físicamente es un derrotado. Corbata 'torcida', camisa rojiza, expresión de perro que busca simpatía... Saverio se detiene en el marco de la puerta sin saber qué hacer de su sombrero". Susana remite a *Enrique IV* de Pirandello, uno de esos seres que trata de enmascarar un mal real –su neurastenia– tras la simulación voluntaria, para lo cual convence a su grupo de amigos de montar una farsa para Saverio, donde ella fingirá locura y pretenderá ser una reina depuesta por un coronel faccioso. Se le propone a Saverio que se haga pasar por el coronel que Susana imagina para hacer una puesta en escena de sus





Afiche que publicita el estreno de la obra *300 Millones* de Roberto Arlt, aparecido en la revista *Metrópolis*, la primera publicación del Teatro del Pueblo

delirios. Lo lúdico, propuesto como método de tratamiento psiquiátrico, es aceptado por el protagonista, a quien el rol de coronel le sirve para exteriorizar sus ansias de poder. Como para Arlt detrás de un humillado siempre hay un candidato a humillador, el segundo acto muestra a Saverio en su cuarto de pensión, con ropa y porte militares, frente a un espejo que refleja ese deseo. Su psiquis le impone a Saverio la farsa de creerse un auténtico coronel y deja en segundo plano el engaño orquestado por los burladores. Los recursos expresionistas invaden la escena en la que el falso coronel deja al descubierto todas las fantasías autoritarias de un "pobre infeliz", permanente objeto de la "cachada", cuyo origen social y vejación coinciden con los de muchos dictadores en el poder: negocia con el vendedor de armas, cuyo rostro va "cubierto por una máscara de calavera"; la luz baja para ambientar el clima del "hombre que sueña"; unos "hombres vestidos de mecánicos" depositan frente a él una guillotina; voces desde altoparlantes transmiten las decisiones indeclinables de Saverio, que anuncia que "organizaremos el terror". Preocupados, los burgueses perciben la locura del "pobre infeliz" y la burla da paso al temor: sin querer, han posibilitado un "batacazo", "ese siniestro sentido de la oportunidad que convierte a un desconocido de la mañana a la noche, en el hombre de Estado indispensable" –según palabras del protagonista–. En el tercer acto, la tragedia de ficción que declama Susana se vuelve realidad: informado Saverio de la burla de que ha sido objeto, pone en evidencia a la responsable, quien sigue la actuación hasta demostrar que el supuesto juego es su forma de dar rienda suelta a su demencia para poder vivir entre los cuerdos. Cuando el burlado lo nota –"¡Esta mujer está loca de verdad!"–, Susana lo mata. Teatro y locura son medios de evasión y fingimiento pero, a la vez, desnudan la verdad. Farsa trágica que metaforiza el fascismo de los años '30 –Arlt acaba de llegar de Europa y de presenciar el golpe a la República Española–, todas sus alusiones estallarán definitivamente en *La fiesta del hierro.* Obra de 1940, pone en escena en casa del Sr. Grunt –fabricante de cañones, "preciosos instrumentos de muerte"– a un profano coro litúrgico que canta: "El hierro pide sangre, el hierro pide sangre. ¿Quién dará al dios del hierro sangre de hombres?". La respuesta llega en el desenlace con la muerte del hijo del industrial y los vítores ante el estallido de la Segunda Guerra. En *La isla desierta*, los oficinistas que, encerrados como reclutas, garabatean números ajenos mientras por la ventana ven pasar barcos, condensan los sueños de libertad en los tópicos del viaje y de la "isla desierta". En la base de todo relato suele haber un traslado, que permite el contacto con lo diferente y vuelve interesante la narración. Por eso, el ordenanza Cipriano, "el Mulato", es, para sus compañeros de trabajo, el contador de historias fabulosas: él asegura que ha viajado y los exóticos tatuajes que cubren su cuerpo son la marca indeleble que convence a su auditorio. La aventura está grabada de por vida en la piel oscura, asociada al primitivismo tribal anterior a las estructuras coactivas. El relato de su estadía en islas lejanas donde "no hay jueces, ni cobradores de impuestos (...) Cada hombre toma a la mujer que le gusta y cada mujer al hombre que le agrada. Todos viven desnudos entre las flores (...) y se alimentan de ensaladas de magnolias y sopa de violetas" es el que desencadena entre los oficinistas una suerte de ritual mágico con visos de teatro litúrgico. En el desenlace, se ve cómo el sistema capitalista tiene recursos fáciles para obturar el deseo: "Despida a todo el personal. Haga poner vidrios opacos en la ventana". Los personajes de Arlt sueñan; quien sueña atenta contra el orden y debe ser castigado: la fantasía es un viaje, pero conduce al fracaso e incluso a la muerte. En Arlt es un grito angustiado y su disidencia no modifica la realidad, como buscaba mostrar Barletta. Realismo y ensoñación expresionista; optimismo y certeza en la derrota fueron los ejes de tensión que articularon la puesta en escena de las obras de Arlt en el Teatro del Pueblo.

La travesía de la escritura

Hacia la década del '50 los escenarios independientes argentinos alcanzaron nuevo impulso, gracias al Centro de Estudios y Representaciones de arte dramático Teatro Popular Independiente "Fray Mocho". Fundado y conducido por Oscar Ferrigno, y acompañado por figuras del quehacer teatral como Estela Obarrio, Agustín Cuzzani, Salvador Santángelo, Esther Becher, el grupo se caracterizó por incorporar y difundir las nuevas tendencias de la dramaturgia europea tanto desde el punto de vista teórico a través de cursos de especialización, como en la práctica con la experimentación en las producciones nacionales. El espacio inaugurado por "Fray Mocho" también estuvo abierto a estrenos de autores jóvenes como Canal Feijóo y Osvaldo Dragún (Entre Ríos 1929-1999), este último un adelantado en aplicar parte de los principios de Bertolt Brecht, los que acababan de conocerse en la década anterior a través de las puestas de algunas de sus obras revolucionarias, que hicieran Alejandra Boero y Pedro Asquini. *En Historias para ser contadas* (1956), *Los de la mesa diez* e *Historia de mi esquina* (ambas de 1957), Dragún propone una estética bastante ligada al teatro épico con el que se embandera Bertolt Brecht, que consistía entre otras cosas en transformar el modelo clásico de representación realista, introduciendo en la escena a un narrador que toma distancia de la ficción para contar o comentar al público las historias que de inmediato desarrollarán los actores. Este procedimiento desemboca en un efecto llamado *distanciamiento* por Brecht, con el que se intenta alcanzar las condiciones necesarias para que el espectador no se identifique con los padecimientos de los personajes, de modo que pueda juzgar de forma crítica los hechos; para lograrlo el dramaturgo propone actuaciones exageradas y la incorporación de canciones y carteles que interfieran con el "hipnotismo" que el teatro clásico suele provocar en quien lo



Osvaldo Dragún

mira. Sin embargo, en las obras de Dragún el uso de técnicas similares está lejos de evitar que el espectador sufra con el personaje; por el contrario, este se emociona plenamente cuando ve representadas las mismas injusticias que conoce a diario, como sucede en los tres cuadros autónomos que conforman *Historias para ser contadas*. En la primera, un hombre pobre, a pesar de sufrir por un flemón en sus muelas, muere de dolor porque ni puede dejar de trabajar ni acceder a un tratamiento que lo libere de su enfermedad; en la segunda, otro hombre es capaz de vender carne de rata al África con tal de aumentar las ganancias de la empresa que lo emplea y conservar su puesto de trabajo; y en la última, un tercer hombre sólo consigue empleo como perro del sereno de una fábrica y tanto se acostumbra a su condición, que termina viviendo como un auténtico animal. En *Los de la mesa diez* se cuenta la historia de una pareja de enamorados que decide enfrentar los escollos producto de la diferencia de clases que interfiere en sus deseos. A pesar de la presencia de un personaje narrador y comentarista, el desenlace adopta la forma del melodrama, ya que los amantes superan las desavenencias impuestas y se unen en un final sentimental. Interrogado en 1979, sobre las influencias de Brecht en el teatro nacional, Dragún aclara: "Podríamos decir que todos los aportes formales de Brecht ya estaban en el teatro latinoamericano y el teatro argentino. O sea, mucho antes de Brecht, había teatro épico en la Argentina. Canal Feijóo ya había escrito su *Silverio Leguizamón*, que es una obra épica sobre el pasado, el principio de la raza argentina. Y ya había teatralizado los cuentos de Juan el Zorro que son fábulas populares con un sentido épico, narrativo (...). Lo que sí aportó Brecht es su lucidez (...) no solamente (...) sobre los sentimientos, sobre lo subjetivo de un país, sino sobre lo objetivo de la historia".

Antología

"(...) Saverio: –Cuando yo tenía la cabeza llena de nubes, creía que un fantasma gracioso suplía una tosca realidad. Ahora he descubierto que cien fantasmas no valen un hombre. Escúcheme, Susana: Antes de conocerlos a ustedes era un hombre feliz... Por la noche llegaba a mi cuarto enormemente cansado. Hay que lidiar mucho con los clientes, son incomprensivos. Unos encuentran la manteca demasiado salada, otros demasiado dulce. Sin embargo, estaba satisfecho. El trabajo de mi caletre, de mis piernas, se había trocado en sustento de mi vida. Cuando ustedes me invitaron a participar de la farsa, como mi naturaleza estaba virgen de sueños espléndidos, la farsa se transformó en mi sensibilidad en una realidad violenta, que hora por hora modificaba la arquitectura de mi vida. (*Calla un instante*.)
Susana: –Continúe, Saverio.
Saverio: –¡Qué triste es analizar un sueño muerto! Entonces mis alas de hormiga me parecían de buitre. Aspiraba encontrarme dentro de la piel de un tirano. (*Abandona el trono y se pasea nervioso.*) ¿Comprende mi drama?
Susana: –Nuestra burla...
Saverio (*riéndose*): –No sea ingenua. Mi drama es haber comprendido, haber comprendido... que no sirvo ni para coronel de una farsa... ¿No es horrible esto? El decorado ya no me puede engañar. Yo que soñé ser semejante a un Hitler, a un Mussolini, comprendo que todas estas escenas sólo pueden engañar a un imbécil...
Susana: –Su drama consiste en no poder continuar siendo un imbécil.
Saverio (*sarcástico*): –Exacto, exacto. Cuánta razón tenía Simona.
Susana: –¿Quién es Simona?
Saverio: –La criada de la pensión. Cuánta razón tenía Simona al decirme: 'Señor Saverio, no abandone el corretaje de manteca. Señor Saverio, mire que la gente de este país come cada día más manteca'. Usted sonríe. Resulta un poco ridículo parangonar la venta de la manteca con el ejercicio de una dictadura. En fin... ya está hecho. No he valorado mi capacidad real, para vivir lo irreal.
Susana: –¿Y yo, Saverio? ¿Yo... no puedo significar nada en su vida?
Saverio: –¿Usted? Usted es un monstruo...
Susana (*retrocediendo*): –No diga eso.
Saverio: –Naturalmente. La mujer que es capaz de compaginar fríamente la farsa que usted ha montado es una fiera. No se lastima de nada ni de nadie.
Susana: –Quería conocerlo a través de mi farsa.
Saverio: –Esas son tonterías. (*Paseándose.*)
Susana: –Era la única forma de medir su posible correspondencia conmigo. Ansiaba conocer al hombre capaz de vivir un gran sueño.
Saverio: –Usted se confunde. No ha soñado. Ha ridiculizado. Es algo muy distinto eso, creo.
Susana: –Saverio, no sea cruel. (...)"

Roberto Arlt, *Saverio el cruel*. En *Obras Completas*, Buenos Aires, Ediciones Ameba, 1981. Acto III, Escena VII.

"(...) Mulato: –Y pensar que yo he subido a casi todos los buques que dan vuelta por los puertos del mundo. (...)
Empleado 2º: –¿Por dónde viajaste? ¿Por la línea del Tigre o por la de Constitución?
Mulato: –(*Sin mirar al que lo interrumpe.*) Desde los siete años que doy vueltas por el mundo, y juro que jamás en la vida me he visto entre chusma tan insignificante como la que tengo que tratar a veces... (...) Conozco el mar de las Indias. El Caribe, el Báltico... hasta el océano Ártico conozco. Las focas, recostadas en los hielos, lo miran a uno como mujeres aburridas, sin moverse...
Empleado 2º: –¡Che, debe hacer un fresco bárbaro por ahí!
Empleada 2ª: –Cuente, Cipriano, cuente. No haga caso.
Mulato: –(*Sin volverse.*) Aviada estaría la luna si tuviera que hacer caso de los perros que ladran. En un sampán me he recorrido el Ganges. Y había que ver los cocodrilos que nos seguían...
María: –No sea exagerado, Cipriano. (...)
Mulato: –Vean, vean estos tatuajes. Digan si estos son tatuajes hechos entre la línea del Tigre o Constitución. Vean...
Empleada 2ª: –¡Una mujer en cueros!
Mulato: –Este tatuaje me lo hicieron en Madagascar, con una espina de tiburón.
Empleado 2º: –¡Qué mala espina!
Mulato: –Vean esta rosa que tengo sobre el ombligo. Observen qué delicadeza de pétalos. Un trabajo de indígenas australianos.
Empleado 2º: –¿No será una calcomanía? (...)
Mulato: –(*Quitándose los pantalones y quedando con un calzoncillo*



corto y rojo con lunares blancos.) Miren estos dibujos. Son del más puro estilo malasio. ¿Qué les parece esta guarda de monos pelando bananas? (*Murmullos de "Oh... ah..."*) Lo menos que merezco es ser capitán de una isla. (*Toma un pliego de papel madera y rasgándolo en tiras se lo coloca alrededor de la cintura.*) Así van vestidos los salvajes de las islas. (...)
Empleada 2ª: –¿Y es doloroso tatuarse?
Mulato: –No mucho... Lo primero que hace el brujo tatuador es ponerlo a uno bajo un árbol. (...) Siempre bajo los árboles hay hombres y mujeres haciéndose tatuar. Y uno termina por no saber si es un hombre, un tigre, una nube o un dragón.
Todos: –¡Oh, quién lo iba a decir! ¡Si parece mentira!
Mulato: –(*Fabricándose una corona con papel y poniéndosela.*) Los brujos llevan una corona así y nadie los mortifica. (...) Allá no hay jueces, ni cobradores de impuestos, ni divorcios, ni guardianes de plaza. Cada hombre toma a la mujer que le gusta y cada mujer al hombre que le agrada. Todos viven desnudos entre las flores, con collares de rosas colgantes del cuello y los tobillos adornados de flores. Y se alimentan de ensaladas de magnolias y sopas de violetas.
Todos: –Eh, eh...
Empleada 2ª: –¡Eh! ¡Cipriano, que no nacimos ayer!
Mulato: –Juro que se alimentan de ensaladas de magnolias. (...) Y además los árboles están siempre cargados de toda clase de fruta.
Manuel: –No será como la que uno compra aquí, en la feria.
Mulato: –Allá no. Cuelgan libremente de las ramas y quien quiere, come, y quien no quiere, no come... y por la noche, entre los grandes árboles, se encienden fogatas y ocurre lo que es natural que ocurra entre hombres y mujeres. (...) Y digo que es muy saludable vivir así libremente. Al otro día la gente trabaja con más ánimo en los arrozales y si uno tiene sed *(toma el vaso de agua y bebe)* parte un coco y bebe su deliciosa agua fresca.(...)"

Roberto Arlt, *La isla desierta*, Buenos Aires, Kapelusz, 1991.

Bibliografía

ARLT, MIRTA, "Roberto Arlt: un creador creado por el Teatro Independiente". En: *Teatro y sociedad. Espacio de crítica e investigación teatral*, Buenos Aires, Editorial Espacio, año 4, nº8, octubre de 1990.
BARLETTA, LEÓNIDAS, *Boedo y Florida. Una versión distinta,* Buenos Aires, Ediciones Metrópolis, 1967.
CUNILL CABANELLAS, ANTONIO, "Función social del teatro", Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1939.
DIAGO, NEL, "Buenos Aires: la crisis teatral de los 30". En: Pellettieri, Osvaldo, *Itinerarios del teatro latinoamericano*, Buenos Aires, Galerna, 2000.
DÍAZ, SILVINA, SIKORA, MARINA, "Notas sobre la recepción de la obra dramática de Roberto Arlt en su tiempo". En: Pelletieri, O. (dir.), *Roberto Arlt, dramaturgia y teatro independiente*, Buenos Aires, Galerna, 2000.
GIBSON, IAN, *Vida, pasión y muerte de García Lorca*, Barcelona, Plaza & Janes, 1998
MARIAL, JOSÉ, *El teatro independiente*, Buenos Aires, Alpe, 1955.
ORDAZ, LUIS, FREIRE, SUSANA, *Breve historia del teatro argentino*, Buenos Aires, Claridad, 1999.
ORDAZ, LUIS, *Historia del teatro argentino*, Buenos Aires, CEAL, 1982.
ORDAZ, LUIS, "Leónidas Barletta, hombre de teatro". En: *www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia.* Consultado el 1/3/2006.
ORDAZ, LUIS, *Personalidades, personajes y temas del teatro argentino*, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, 2005.
PELLETIERI, OSVALDO, "Brecht y el teatro porteño (1950-1990)". En: *De Bertolt Brecht a Ricardo Monti*, Buenos Aires, Galerna-GETEA, 1994.
PELLETTIERI, OSVALDO, *Cien años de teatro argentino, del Moreira a Teatro Abierto*, Buenos Aires, Galerna, 1991.
PELLETTIERI, OSVALDO, "El Teatro del Pueblo y sus puestas de los textos de Roberto Arlt". En: *Roberto Arlt: dramaturgia y teatro independiente,* Buenos Aires, Galerna-GETEA, 2000.
PELLETIERI, OSVALDO (dir.), *Historia del teatro argentino en las provincias*, Vol. I, Buenos Aires, Galerna, 2005.
SALSZMAN, ISIDRO, "Una lectura de la obra dramática de Roberto Arlt en el contexto de la década del 30". En: *Roberto Arlt: dramaturgia y teatro independiente*, Buenos Aires, Galerna-GETEA, 2000.
SAÍTTA, SYLVIA, "Desde la butaca: Roberto Arlt, crítico teatral". En: Pelletieri, O. (dir.), *Roberto Arlt, dramaturgia y teatro independiente*, Buenos Aires, Galerna, 2000.
TRASTOY, BEATRIZ, "El movimiento teatral independiente y la modernización de la escena argentina". En: Jitrik, Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 6. Gramuglio, M.T. (dir.), *El imperio realista*, Buenos Aires, Emecé, 2002.

Ilustraciones

Tapa, P. 662, BARLETTA, LEÓNIDAS, *Boedo y Florida. Una versión distinta*, Buenos Aires, Ediciones Metrópolis, 1967.
P. 658, *Pintura Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Banco Velox, s/f.
P. 659, *Caras y Caretas*, Año XXXIX, nº 1936, Buenos Aires, 10 de octubre de 1936.
P. 660, P. 663, P. 666, P. 668, ORDAZ, LUIS, *Historia del Teatro Argentino*, Buenos Aires, CEAL, 1982.
P. 664, P. 665, RIQUER, MARTÍN DE y VALVERDE, JOSÉ MARÍA, *Historia de la Literatura Universal*, vol. 9, Barcelona, Planeta, 1986.
P. 666, ARLT, ROBERTO, *Saverio el cruel. La isla desierta*, Buenos Aires, Eudeba, 1965.

Auspicio:



gobBsAs